

Die achte Grossmacht

Autor(en): **Kristl, Lukas W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rote Revue : sozialistische Monatsschrift**

Band (Jahr): **11 (1931-1932)**

Heft 11-12

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-331110>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die achte Großmacht.

Von *Wilh. Lukas Kristl.*

Die unscheinbaren Ahnen der Kinematographie, die in den drei Jahrzehnten ihres Bestehens den Erdball erobert hat, sind in Spielwarengeschäften und großstädtischen Amüsierlokalen vorletzten Grades zu finden. Die «Laterna magica» ist heute noch begehrtes Objekt sehnsuchtsvoller Kinderaugen. Vor den Gucklöchern der Bilderautomaten wiederum, die kokette Schönheiten nach dem Geschmack der neunziger Jahre in verführerischer Grazie zeigen, stehen Halbwüchsige mit roten Ohren. Laterna magica wie Bilderautomat lassen nach dem Grundgesetz der Kinematographie tote Bilder durch schnelles Drehen scheinbar lebendig werden. Eine Spielerei, deren erste Kinematographenvorführer auf Jahrmarkt und in Winkelbuden sowenig wie die Zuschauer von der nachmaligen künstlerischen und wirtschaftlichen Bedeutung dieser Attraktion ahnten.

Höchstens vom Geldverdienen. Da war es Adolph Zukor, einst kleiner Pelzhändler, aus Russisch-Polen, heute Präsident des größten Filmkonzerns der Welt, der Paramount Famous Lasky. Mit alten Kleidern handelte Joseph Schenk, gleichfalls aus Russisch-Polen, nunmehr Präsident der United Artists. Als Carl Lämmle, der Präsident der Universal Pictures Corporation, von Schwaben nach Amerika auswanderte, hausierte er zunächst mit Hosenträgern. Aehnlich war es mit William Fox, Markus Löw und Samuel Goldwyn. Fast alle von ihnen betrieben dann um die Jahrhundertwende in Amerika sogenannte Nickelodeons, wo sie gegen ein Fünfcentsstück dem Publikum die ersten kleinen Flimmerstreifen vorführten.

Inzwischen hat sich das «Theater der Photographien» in ein «Lichtspieltheater» gewandelt, ist der Film aus seinen Verliesen in prunkvolle Paläste eingezogen, ist die Filmindustrie in den USA. zum drittgrößten, in Deutschland zum viertgrößten Industriezweig herangewachsen. Amerika lieferte nach und nach bis zu 90 Prozent aller Filme der Welt. Allein in die Kassen seiner annähernd 20,000 Kinos (Deutschland besitzt 5200, Frankreich 4200, die Schweiz 300 Kinos) fließen pro Jahr an die 1½ Milliarden Dollar. 40,000 Kilometer Film laufen täglich durch seine Verleihinstitute. Der flimmernde Jahrmarktszauber ist zur achten Großmacht geworden. Von Kopenhagen bis Kapstadt und von Neuyork bis Schanghai sitzen täglich 30 Millionen Menschen in 64,000 Kinos vor der weißen Leinwand.

*

Hinter dem technischen und wirtschaftlichen Aufschwung der Kinematographie blieb die junge Filmkunst nicht zurück. Ohne Tradition und Vorbild, gestützt auf die unzulänglichen Erfahrungskrücken der selber noch jugendlichen Photographie, suchte sie ihre eigene Form. Und fand sie. Heute sitzen wir bewun-

dernd und mitgerissen vor einem Chaplin'schen Filmmärchen, vor Werken René Clairs, G. W. Pabsts, E. A. Duponts oder der großen Russen, vor dem Dutzend führender Darsteller, vor Offenbarungen der Kamera in Kulturfilmen, vor Spielfilmen wie «Berge in Flammen», «Mädchen in Uniform», «Westfront 1918», «Dieb von Bagdad» — um mit einigen Namen der letzten Zeit die Spitzen anzudeuten.

Dennoch hat sich weniger das Was als das Wie in der Filmproduktion geändert. Ihr Durchschnitt beweist das. So erheitert die alten Filmchen heute wirken, so voll unfreiwilligen Humors ihre Titel sind: ob das «Schrei nach Lebensglück», «Die Schlange im Busen» und «Gebrochene Frühlingsrose» heißt oder wie heute «Der verjüngte Adolar», ein «Burschenlied aus Heidelberg» und «Was eine Frau im Frühling träumt» — es ist im Grund wenig Unterschied. Der Film, in die hochkapitalistische Zeit hineingeboren, hatte das Unglück, Industrieprodukt zu werden. So wurde er zur Goldgrube für die Produzenten und zum Opium für die Konsumenten.

Opium ist für die Mädchen in Kontor und Fabrik das Filmchicksal der Kontoristin, die der Chef heiratet und ihr eine Villa samt Sechssitzer präsentiert. Im Leben allerdings pflegt das etwaige Interesse der Chefs in solchen Fällen rechtzeitig vorher wieder zu erkalten. Opium ist für das Kinopublikum die Flimmerwelt des happy end, wo allemal die Gerechten siegen und die Ungerechten auf der Strecke bleiben, während es in irdischeren Gefilden zumeist bei dem unhappy end bleibt. Opium endlich ist dem armen Teufel der verlogene Zauber um feudale Abendroben, eisgekühlten Sekt und schöne Frauen, den er sich zwei Stunden lang für einen Franken erkauft. So flimmert ihm das Kapital ein Leben voll Genuß und Heiterkeit vor als Samstagabendersatz für den großen Betrug, den es an ihm die Woche über begeht, als Erfüllung seiner Wunschträume wenigstens auf der Leinwand.

Die Produktion verteidigt sich stets damit, das Publikum wünsche solche Filme. Darüber ist schon viel debattiert worden, und es ließe sich ebensoviel dafür wie dagegen sagen. Ein Vorwurf richtet sich jedenfalls an die falsche Adresse: Die Filmindustrie solle eben dann das Publikum im guten Sinn erziehen. Das Kapital will nicht erziehen, sondern verdienen. Und aus dem größten Mist blühen eben nicht selten die größten Gewinne. Einer der führenden Kassenerfolge der letzten Jahre war zum Beispiel der «Schrecken der Garnison», ein Film, der die üble deutsche militaristische Schwankserie des vergangenen Jahres einleitete. Zweihunderttausend Mark soll er gekostet, über das Zehnfache den Herstellern eingebracht haben. Ein schlechter Kapitalist, der solchen Erfolgen nicht nacheiferte.

Das Kapital hat die Tendenz des Vermehrens. Es hat keinen guten und keinen schlechten Charakter; es ist charakterlos. So-

wenig wie es der Lockung widerstehen kann, mit Sowjetrußland gewinnreiche Geschäfte zu machen und seinen später vielleicht gefährlichsten Konkurrenten mit Apparaten und Maschinen versorgt, so bedenkenlos würden (nicht alle, aber) bestimmte Kapitalsgruppen auch Filme gegen die eigene sittliche Weltordnung drehen, ließe sich damit verdienen. (Werke von der unerbittlichen Konsequenz eines «Potemkin» oder «Blauen Express» kämen freilich niemals heraus. Hierzu gehört nicht nur Geld, sondern auch Glaube.) Vor solcher Selbstaufgabe schützt es indessen der bürgerliche Staat mit seiner Zensur, der an seinen heiligsten Gütern nicht rütteln läßt und darüber wacht, daß sich nicht zu viel Wahrheit auf die Leinwand verirrt. Während in Europa auch Filmindustrielle noch gegen die Zensur anstürmen, sind ihre Konkurrenten jenseits des Ozeans auch hier schon mit gutem Beispiel vorangegangen. Um sich gegen Zensurschere und kostspielige Aenderungen von vornherein zu sichern, hat sich die amerikanische Filmindustrie einer Selbstzensur, nämlich einem Moralkodex ihres Vertrauensmannes Will Hays unterworfen. Jedem Film, der gegen dessen Richtlinien sündigt, wird der Haysschein versagt und ist damit schon gezeichnet. Welchen Geist dieser «Code of Ethics» atmet, mag dessen Einleitung verraten, die als vornehmste Aufgabe des Films die Erziehung des Publikums zu einer positiven Einstellung zur Gesellschaftsordnung verkündet. — Demnach sind auch die Filme, die uns Hollywood beschert.

*

Als Lessing Mitte des 18. Jahrhunderts mit «Miß Sara Sampson» das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel schrieb, zum erstenmal auf die Bühne der Fürsten und Aristokraten simple Bürger stellte, Leuten «aus dem Volke» die tragende und tragische Rolle zuwies, war das eine revolutionäre Tat. Gefühle zu haben, war das Monopol der blaublütigen Bühnenhelden. Kein Theaterdichter hatte vor Lessing gewagt, «Gevatter Schneider und Handschuhmacher» einmal nicht als Hanswurst und Dummköpfe, sondern als ernst zu nehmende Menschen zu zeichnen. Genau so wie die ritterliche Feudalliteratur, die der Minnesänger des frühen und Hochmittelalters den Bauern stets nur als Tölpel, stets nur als Narren aller Welt erscheinen ließ, genau so wie es vorher jahrhundertlang gedauert hat, bis die Literatur so weit kam, den Bauernstand doch etwas ernster zu nehmen.

Aehnlich schlugen die ersten Russenfilme ein. Nur wegen ihrer Technik und ihres revolutionären Inhalts? Nicht weniger wegen der Tatsache, daß hier zum ersten Male der Film vom vierten Stand Notiz nahm, daß nicht Frack und Abendkleid, sondern Arbeitsmontur und Bauernkittel die Hauptrollen spielten. Die heutige Stellung des Films zum Proletariat entspricht der des Theaters zum jungen Bürgertum. In westeuropäischen

und amerikanischen Filmen sind Kragen, Bügelfalte und polierte Fingernägel noch Synonyme für Anständigkeit und Stoppelbart, Wollschlips und schiefe Absätze Kennzeichen für «dunkle Elemente».

Dieser äußerlichen Unterscheidung entspricht eine innere in der Handlung. Immer steht der Herr, nie sein Untergebener, in einem tragischen Konflikt. Selbst im heute bevorzugten Lustspiel erfolgt die Rollenverteilung nach soziologischen Gesichtspunkten. Nicht die gnädige Frau, sondern das Dienstmädchen benimmt sich blöde, und nicht dem eleganten Liebhaber, sondern dessen Chauffeur bleibt die komische Rolle vorbehalten. Die Unteren benehmen sich rüpelhaft und ausgelassen, die Oberen zuchtvoll und charmant. Das Publikum lacht über Felix Bressart und denkt nicht daran, daß es sich selbst verlacht.

Taucht der Arbeiter schon in einem Stück episodenhaft auf, ist er meistens verzeichnet: idealisiert, verniedlicht oder schablonenhaft vergrößert, einfältiger Engel oder wüster Trunkenbold. Im Mittelpunkt steht er so gut wie nie. Die Psyche beginnt nach Meinung unserer Filmleute erst beim Monatseinkommen eines Bankprokuristen. Interessant ist, daß selbst ernsthafte soziale Filmwerke, wie «Mutter Krausens Fahrt ins Glück» oder «Berlin Alexanderplatz» oder «Kinder vor Gericht», eher die Atmosphäre des fünften Standes als die des vierten Standes spiegeln; sich nach Ton und Art rechtzeitig sogar nicht nur nach unten, sondern selbst auch nach oben hin vergreifen.

*

Schon während des Weltkrieges und nachher hat sich die nationale Hetze diesseits und jenseits der Fronten außer der Druckerschwärze des belichteten Zelluloids bedient. Schnell haben Regierungen und Nationalisten begriffen, daß der Film ein ideales Mittel sei, die Massen aufzuwiegeln, indem man die Lüge in ungezählten Kinos auf die Leinwand projiziert. Die Kinos verwandelten sich in Giftküchen, in denen die «Volksseele» zum Kochen gebracht wurde. Den Stoff lieferten die Filmateliers, deren Beherrscher am Feuer nationaler Begeisterung Zelluloid in Gold umschmolzen.

Der politische Hetzfilm ist seitdem ebensowenig wie die militaristische Propaganda mehr vom Kinospiegelplan einzelner Länder verschwunden. Der reaktionäre deutsche Zeitungskönig Alfred Hugenberg wußte, weshalb er sich die Aktienmehrheit der Ufa, des größten europäischen Filmkonzerns, sicherte. Nur sein Gesicht ändert der nationalistische Film bisweilen. So bevorzugt er heute in Deutschland nach einer Welle von Militärlustspielen die historische Verkleidung, um mehr oder weniger geschickt vaterländische Geschichte zu glorifizieren und zugleich die Gegenwart in einer zurechtgestutzten Geschichtsepoche zu spiegeln. Auf diese Weise triumphiert heute

in Deutschland, in dem gleichen Deutschland, das sich über deutschfeindliche Hollywoodfilme empört, die plumpste faschistische Franzosenhetze im Film.

Zwei Berliner Filme der letzten Zeit, die auch die Schweiz sah und deren einer in Zürich ausgepiffen wurde, sind das Schulbeispiel hierfür: «Yorck» und «Königin Luise». Beide Stücke — und ein halbes Dutzend dieser Gattung folgt — behandeln Kapitel aus der preußischen Geschichte von 1806 bis 1813, aus der Zeit der sogenannten Befreiungskriege, gesehen durch die schwarz-weiß-rote Brille der Hohenzollernschen Leib- und Magenhistoriker. Keiner der Filme zeigt etwa den auf Blutsteuern und Leibeigenschaft aufgebauten, völlig korrumpierten und verfaulten preußischen Junkerstaat, der 1806 durch Napoleon sein wohlverdientes Schicksal erlitt; keiner verrät, daß Napoleon im deutschen Süden und Westen, ja sogar in Berlin als Befreier begrüßt wurde, der mit der ärgsten Kleinstaaterei aufräumte, das Mittelalter abschaffte und deshalb noch mehr als mit dem Schwert mit dem Geist bürgerlicher Reformen Mitteleuropa erobert hat. Statt dessen wird Napoleon zum widerlichen, linkischen Schurken gestempelt. Die Königin Luise dagegen läßt der Film nicht entsprechend der historischen Tatsache auf einer fidelen Vergnügungsreise, sondern angesichts der Not des Vaterlandes unterm Lindenbaum an gebrochenem Herzen sterben. Geschichtsschwindel von A bis Z, teils durch Verschweigen und Umfärbung wahrer Tatsachen, teils durch monarchistisch-faschistisch schillernde Phantasie.

Die Imperialisten aller Länder sind sich hierin ebenbürtig. Nicht weniger gut verstehen die Amerikaner dieses Handwerk. Sie verfilmen schlankweg ihre Schandtaten aus der jüngsten Zeit. In dem Film «Flieger», den sie vor einiger Zeit in Europa starteten und in dem die Luftflotte der Vereinigten Staaten hervorragend mitwirkt, wird der bewaffnete Raubzug nordamerikanischer Oelkönige in Nicaragua schlicht und einfach in eine edelmütige Befreiungstat, der noch wohlbekannte Völkerrechtsbruch in eine Friedensdemonstration umgelogen. Während die amerikanischen Marinesoldaten wahre Musterknaben sind, erscheinen die von Sandino geführten Freiheitskämpfer als eine wilde Horde unrasierter und ungewaschener «Banditen».

Man sieht, die Technik der verfilmten Lügenpropaganda ist überall die gleiche: kindlich und plump für den Wissenden, aber gefährlich für das unwissende Publikum, um so gefährlicher infolge der suggestiven Kraft des Lichtspiels.

*

Der Film ist — vollends seit der zehnfachen Verteuerung der Produktion dank dem Tonfilm und der Patentdiktatur — fast ganz in der Hand des Großkapitals. Ob dieses Monopol in der heutigen Gesellschaftsordnung je wirksam durchbrochen werden kann, ist fraglich, wieweil jeder Versuch begrüßens-

wert ist. Eines bleibt uns auf alle Fälle zu tun: den Film warm unterstützen, soweit er künstlerisches Erlebnis, gute Unterhaltung, sozialer Aufklärer oder wissenschaftlich-kultureller Mittler ist, und ihn scharf bekämpfen, wo er minderwertig in der Qualität oder reaktionär in der geistigen Haltung ist. Wir hätten eine Waffe, und mit dieser wäre sogar das Filmkapital in gewissem Sinn zu bändigen: die Massen. Gelänge es uns, die Massen der Filmbesucher merklich zu beeinflussen, so könnten wir über sie bis zu einem bestimmten Grad die Produktion beeinflussen. Nichts macht die Filmgewaltigen beider Kontinente so nervös, als wenn die Kassen der 64,000 Kinos nicht nach ihrem Wunsche funktionieren.

Dr. Georg Fein, ein Vorkämpfer der deutschen und schweizerischen Arbeiterbewegung.

Von Heinrich Leonard

Die Reaktion im Vormärz. — Jugend- und Studentenzeit. — Redakteur der »Deutschen Tribüne«. — Das Hambacher- und Wilhelmsbaderfest. — Der Preß- oder Vaterlandsverein. — Flucht und Verbannung aus Braunschweig. — In Straßburg. — Die Schweizer Regeneration. — Soziale Lage der Arbeiterklasse. — Klassenkämpfe. — Die deutschen Flüchtlinge in der Schweiz. — Fein im Asyl der Schweiz. — Redakteur der »Neuen Zürcher Zeitung«. — Feins Teilnahme am Savoyer Zug. — Die erste deutsche Arbeiterbewegung in der Schweiz. — Feins Gründung von Handwerkervereinen. — Der Verein in Zürich. — Das junge Deutschland. — Ausweisung aus der Schweiz. — Feins Wirken im Elsaß. — In Paris, London, Norwegen. — Fein als politischer Publizist. — In Zürich. — Das junge Deutschland der 40er Jahre. — Der Freischarenzug gegen Luzern. — Gefangennahme, Ausweisung und Verbannung. — In Amerika. — In den Stürmen der deutschen Revolution 1848. — Als Ausländer verbannt. — Die Schweiz als Heimat. — Vom Handwerkerverein zur modernen Arbeiterbewegung.

Als Joseph von Görres in den rauhen Herbsttagen des Jahres 1819 wegen seiner Schrift »Teutschland und die Revolution«, in der er den deutschen Fürsten seinen Zorn entgegenschleuderte, Deutschland verlassen mußte, hatte in den Augusttagen des Jahres 1819 die Reaktion in Karlsbad zu Rate gesessen und die Zentraluntersuchungskommission des deutschen Bundestages überwachte die deutschen Universitäten und die deutsche Presse. Die gastfreien Pforten Frankreichs öffneten sich ihm, und in Straßburg, wo er, wie Dante sagt, »das harte Brot der Verbannung essen mußte«, schrieb er seine geistvollen Aphorismen über die Kunst und stellte in demselben als höchstes Ziel Freiheit und Vaterland hin: »Das Vaterland, die Republik ist aller Töchter,